

RESUMO

A novela “Buriti” de Guimarães Rosa que compõe, atualmente, o volume *Noites do sertão*, inspirou o filme de Carlos Alberto Correia, que tomou o título do livro mencionado. Pretendemos aproximar o texto literário e o filmico, tendo o primeiro como ponto de partida, para verificar de que modo o filme constrói o que é básico na novela: a inscrição no universo do mito.

PALAVRAS-CHAVE: Guimarães Rosa, texto literário, texto filmico, universo mítico.

“BURITI” DE GUIMARÃES ROSA NO FILME *NOITES DO SERTÃO*

Edna Maria F.S. Nascimento*

Maria Célia de Moraes Leonei**

ABSTRACT

Guimarães Rosa's “Buriti” novel, that nowadays composes *Noites do Sertão* volume, has inspired the homonymous movie of Carlos Alberto Correia. It is our intention to bring the literary text closer to the filmic text, taking the first as a starting point to verify the way picture builds up what is basic to novel: the subscription into myth universe.

KEY WORDS: Guimarães Rosa, literary text, filmic text, myth universe.

* Docente do Programa de Mestrado em Linguística da Universidade de Franca (Unifran) e do Programa de Linguística e Língua Portuguesa da Universidade Estadual Paulista (Unesp)/Campus de Araraquara.

E-mail: edna.fernandes@uol.com.br

** Docente do Programa de Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista (Unesp)/Campus de Araraquara.

À cabecinha de um coelho peludo, sentado à porta de sua lura, no fim da tarde, devem chegar mais envios sonoros que a uma central telefônica.

(ROSA, 1969, p. 84)

O texto “Buriti” de Guimarães Rosa foi publicado primeiramente em 1956, na coletânea *Corpo de baile*. A partir da terceira edição, em 1964, essa coletânea passa a ser editada em três volumes independentes, denominados *Manuelzão e Miguilim*, *No Urubuquaquá*, *no Pinhém e Noites do sertão*, figurando “Corpo de baile” como subtítulo.

Esses livros compõem-se, no total, de sete narrativas, denominadas pelo autor “contos”, “romances”, “poemas”, e se passam no mesmo mundo telúrico: o sertão mineiro. Em meio a inovações lingüísticas e estilísticas, descrições relativas à flora e à fauna, em particular de bois, características marcantes de sua obra já apontadas por vários críticos, as personagens formam um verdadeiro corpo de baile: são tipos psicológicos singulares que enformam o universo da obra e ficam na memória do leitor. O menino Miguilim e sua sensibilidade (“Campo geral”), o vaqueiro Manuelzão, sua festa e suas reflexões (“Uma estória de amor”), o fazendeiro paralítico e solitário Cara-de-Bronze, no texto de mesmo nome, o qual queria que um vaqueiro achasse para ele “o quem” das coisas, são bailarinos que dançam conforme a música de suas vidas.

O texto que escolhemos para análise, “Buriti”, faz parte do livro *Noites do sertão* (1969). Essa novela inspirou o filme de Carlos Alberto Prates Correia que tomou o título do livro mencionado. Rodado em 1984 e encenado por Débora Bloch, Cristina Aché, Tony Ramos, Carlos Kroeber, Sura Berditchevsky, ganhou dez prêmios no Festival de Gramado no ano de sua produção. Pretendemos aproximar o texto literário e o fílmico, tendo o primeiro como ponto de partida, para verificar de que modo o filme constrói o que é básico na novela: a inscrição da narrativa no universo do mito.

A concepção de mito que utilizamos provém de Ernest Cassirer (1963, p. 112), que, em seu *Antropologia filosófica*, refletindo sobre o pensamento filosófico, afirma: “Em meio à multiplicidade e à variedade sem limites das imagens míticas, dos dogmas, das formas lingüísticas, das obras de arte, o pensamento filosófico revela-nos a unidade de uma função geral em virtude da qual todas estas criações se mantêm vinculadas”.

Buscando o vínculo entre essas criações humanas, chega à conclusão de que o que as une é o fato de o homem poder ser definido, não mais como um animal racional, mas como um animal simbólico. Para Cassirer (1963, p. 48), entender essa característica fundamental do ser humano é buscar a estrutura que subjaz a cada uma das atividades humanas. Com esse objetivo,

distingue pensamento empírico (ou científico) de mítico. No primeiro, percebe-se o mundo com qualidades fixas e determinadas por leis universais, tentando-se apagar qualquer vestígio da primeira impressão. Essa visão analítica divide o mundo por meio de taxinomias, tendendo à objetividade. No segundo, o mundo é percebido num estado muito mais fluido e flutuante, a percepção é impregnada de qualidades emotivas, e as coisas são matizadas com as tintas da paixão, porque se privilegia a força original de nossa primeira experiência.

Nessa visão patemizada do mito, “o que se vê ou se sente acha-se rodeado de uma atmosfera especial, de alegria ou de pena, de angústia, de excitação, de exaltação ou de prostração” (CASSIRER, 1963, p. 119). Quando o componente mítico da linguagem prevalece, há um interesse pelos aspectos concretos e particulares das coisas, e os sentimentos e emoções são expressos, não por meio de símbolos abstratos, mas de um modo concreto e imediato. A linguagem deixa de ser a expressão do *logos* para passar a exprimir o *mythos*. Na vertente do *logos*, “as palavras se reduzem a meros signos conceituais” (CASSIRER, 1972, p. 114); na do *mythos*, elas renovam seu poder figurador. Essa regeneração dá-se quando as palavras se transformam em expressão artística (CASSIRER, 1972, p. 115).

No livro *Figurativização e metamorfose*, Silva (1995), apoiando-se nos conceitos de Cassirer, busca as metamorfoses que o texto artístico opera na linguagem, ressaltando que o pensamento mítico se configura como a neutralização da oposição entre a arbitrariedade e a motivação. O conjunto de signos que o narrador de uma obra literária escolhe transforma os símbolos estereotipados em símbolos vivos:

E esse encontro é um produto de um ato de linguagem, de uma enunciação que faz-ser um estado sígnico novo, que transforma um estado de virtualidades nos códigos, em símbolos vivos. Esses estados de virtualidade simbólica estão como que adormecidos no signo “em estado de dicionário”. (Drummond) O que o ato de linguagem faz é tocar esses signos adormecidos e despertar as suas latências simbólicas (o signo lateja, o importante é reaprender a senti-lo e a ouvi-lo). (SILVA, 1995, p. 63)

Fundamentada no pensamento mítico de Cassirer, nossa investigação encaminha-se no sentido de observar como as narrativas da novela e do filme utilizam a linguagem para expressar o mundo mítico e os estados patêmicos das personagens.

As duas epígrafes de Plotino, escolhidas por Guimarães Rosa para encabeçar a novela “Buriti”, citadas a seguir, convidam-nos a decifrar os mistérios do homem perante a narrativa da vida:

Porque, em todas as circunstâncias da vida real, não é a alma dentro de nós mas sua sombra, o homem exterior, que geme, se lamenta e desempenha todos os papéis neste teatro de palcos múltiplos, que é a terra inteira.

Seu ato é, pois, um ato de artista, comparável ao movimento do dançador [sic]; o dançador [sic] é a imagem desta vida, que procede como arte; a arte da dança [sic] dirige seus movimentos; a vida age semelhantemente com o vivente. (ROSA, 1969, p. 7)

O texto instala um narrador heterodiegético que descreve, no início do discurso, a volta do jovem Miguel à fazenda Buriti Bom, depois de um ano. Esse espaço do passado já dele conhecido, no presente, traz-lhe dúvidas. Ao aproximar-se novamente da fazenda, os mesmos lugares já percorridos relembram sua primeira chegada àquele lugar que se parecia com todos. Naquela oportunidade, Miguel trava conhecimento com Nhô Gualberto Gaspar, dono da fazenda Grumixã, que reativa nele sua alma sertaneja, daquela criatura que sabia, quando criança, ouvir as vozes do sertão e entender aquele mundo que parece despertar quando anoitece: “O certo, que todos ficavam escutando o corpo de noturno rumor, descobrindo os seres que o formam. Era uma necessidade. O sertão é de noite” (ROSA, 1969, p. 84).

Nas primeiras sessenta páginas, Nhô Gualberto mostra o sertão do dia, quando o trabalho com o gado, com o cultivo da terra, as lidas da vida rural preenchem a vida dos seres que o habitam – “O fazendeiro vive e trabalha, e, quando morre, ainda deixa serviço por fazer!...” (ROSA, 1969, p. 98). Mas há o sertão da noite, quando os barulhos da natureza convidam a decifrar mistérios. Preenchem esse sertão de Nhô Gualberto, Iô Liodoro, dona Lalinha, Maria da Glória, Maria Behú e o Chefe Zequiel. O primeiro, rico fazendeiro, sério, calado; a segunda, sua nora, moça da cidade, que, abandonada por Irvino, filho do fazendeiro, fora morar na fazenda por vontade do sogro; a terceira, a jovem filha de Iô Liodoro, formosa, saudável, “uma oncinha”; a quarta, a irmã mais velha de Maria da Glória, desditosa e muito magra, que reza todo o tempo, e o Chefe Zequiel que não dorme à noite por ter medo.

O modo pelo qual essas personagens são apresentadas leva Miguel a esperar o inesperado, que acaba por acontecer no Buriti Bom; aquele lugar, que se parecia com todos, surge como uma ruptura em sua vida – ele apaixonou-se por Maria da Glória, como já tinha antecipado Nhô Gualberto:

Essa que é moça para se casar com doutor... (ROSA, 1969, p. 101)

“O senhor vai ver, vai gostar de Maria da Glória. Eu sei...” Quase triste, com aquela sisudez, de profecia: – “E ela também vai gostar do senhor. Eu sei...” – reafirmou. (ROSA, 1969, p. 123-124)

Apaixonado, Miguel só ouve a voz do amor e não as outras vozes do sertão, os ruídos da noite que Chefe Zequiel ouvia: “De dia, não ouvia aqueles selvagens rumores? Ah, não. – Nhônão... De dia, tudo normal diversificava. De noite, sim: – Nhossim, escutei o barulho sozinho dos parados...” (ROSA, 1969, p. 129; grifos do autor). Na noite, para o Chefe, nunca havia silêncio, pois, para ele, “a noite é um estudo terrível” (ROSA, 1969, p. 91); há, por exemplo, o barulho do monjolo que trabalha a noite inteira, “que bate todos os pecados” (ROSA, 1969, p. 142), porque “a noite é cheia de imundícies” (ROSA, 1969, p. 142) e “É uma pessoa aleijada, que estão fazendo” (ROSA, 1969, p. 142). Há, ainda, o “vozejo crocaz” do socó, o ruído de outras aves e, “às vezes, do Brejão, roncava o socó-boi. Mas, sempre, o gloterar das garças-brancas, a intervalos” (ROSA, 1969, p. 112).

Na voz do narrador, permeada pela focalização de Miguel, a narrativa incorpora a noite sertaneja, sobretudo os sons que a povoam, mas os ruídos noturnos que constituem objeto da percepção do Chefe Zequiel não têm a mesma qualidade. Sua audição não é a mesma de Miguel, ela está além daquela do comum dos mortais. Na percepção incomum de Zequiel, além de sons audíveis ao ser humano, como o do macuco, dos sapos, das corujas, do ouriço, do nhambu, do uru, etc., outros há que só poderiam ser captados por ele, como o agitar-se de peixe no rio, ou a queda da palma do coqueiro ouvida à distância: “De baque, de altos silêncios, caiu, longe, uma folha de coqueiro, como elas se decepam. Se despenca das grimpas, dá no chão com murro e tosse. *A tão! – tssúuu...* Os dois seguidos barulhos: o estampido, e depois o ramalhar varrente, chichiado” (ROSA, 1969, p. 115; grifo do autor).

A aproximação brincalhona mencionada por Maria da Glória, entre Miguel e Zequiel, pressentida também por Miguel, é anúncio de uma identificação explorada com ênfase. Páginas depois de narrar-se que Maria da Glória havia insinuado que Miguel estaria “aprendendo” com o chefe, há uma retomada da primeira posição, isto é, da segunda chegada do veterinário à fazenda ao anoitecer. Miguel volta ao jipe, ao regato para, em poucas linhas, perder-se novamente em recordações puxadas pela lembrança de Maria da Glória. Tal fato acentua a forte introspecção de Miguel (LEONEL, 1985, p. 62). Nessa passagem, todavia, o ato de recordar assume feição diferente. Trata-se da introdução de um discurso que, de início, parece partir da consciência do Chefe Zequiel e, depois, da de Miguel, por sua vez contaminada pela de Miguilim, protagonista de “Campo geral”, criança de extrema sensibilidade, voltada para o mundo interior, reencontrada pelo leitor no veterinário de “Buriti”. Esse momento não é, entretanto, o único em que o discurso de Miguel e o de Zequiel se fundem. Na página 134, o de Zequiel enxerta-se no de Miguel – ouvindo o mato, os buritis, um remo, o brejão bulindo. Logo depois, apresenta-se nova intromissão do Chefe no plano de Miguel, que o anuncia

num período de transição: “O Chefe Zequiel, por certo, ouvia toda agitação de insônia” (ROSA, 1969, p. 140). Segue-se um discurso de exuberantes recursos em todos os níveis – próprio de Zequiel-Miguel –, parte do jorro denunciador do universo denso e fragmentado que compõe a atmosfera mítica que só Miguel podia perceber no ambiente.

No entanto, para ouvir a voz da noite exatamente como o Chefe, o veterinário não poderia estar cego de amor por Maria da Glória; o inesperado para ele seria de outra ordem, provocaria medo, como para Zequiel: “O chefe, por erro de ser, escuta o que para ouvido de gente não é, por via disso cresceu nele um estupor de medo, não dorme, fica o tempo aberto, às vãs... Daí deu em dizer que está sempre esperando...”. (ROSA, 1969, p. 106).

Já Lalinha, moça da cidade, que, pelo comportamento e costume – que o sogro faz questão de preservar – causa estranheza ao povo do sertão. Ela também modifica o modo de ser dos que estão à sua volta, em consequência do contato com o ambiente sertanejo do Buriti Bom que a transforma. O sertão da noite ou as noites do sertão têm Lalinha como elemento fundamental. Ela, que “tem de conservar sua solidão, não pode receber o prazer de outro homem” (ROSA, 1969, p. 90), relaciona-se sexualmente com o próprio sogro e com Maria da Glória, que, mesmo apaixonada por Miguel que ainda não voltara, entrega-se a Nhô Gualberto e também a Lalinha. Toda a sensualidade das personagens pressuposta na narrativa de Nhô Gualberto e o medo do Chefe Zequiel vêm à tona na narrativa de Lalinha. Esses encontros amorosos identificam a noite do sertão do Chefe Zequiel: “A noite é o que não coube no dia, até” (ROSA, 1969, p. 197).

Todas essas personagens têm duas vidas. Uma, de dia, quando se pautam pelos costumes, pela moral do sertão e os papéis sociais são preservados: Iô Liodoro é pai e sogro; Lalinha é nora e cunhada; Nhô Gualberto é amigo da família e Maria da Glória é moça casadoira. À luz do dia prevalece a razão, o mundo é por ela organizado; à noite, aflora o sensível, o corpo. Nesse espaço noturno, as paixões acontecem num crescendo, os sentimentos que eram expressos por palavras – os galanteios que Nhô Gualberto dirigia a Maria da Glória, as conversas das duas moças, as expressões de deslumbramento de Iô Liodoro sobre a beleza da nora – pouco a pouco tornam-se ação:

Dentro de cada um, sua pessoa mais sensível e palpante se cachava, se retraía, sempre seqüestrada; era preciso espreitar, sob capa de raras instâncias, seu vir a vir, suas trêmulas escapadas, como se de entes da floresta, só entrevistados quando tocados por estranhas fomes, subitamente desencantados, à pressa se profanando. (ROSA, 1969, p. 230)

Essa transformação, relatada pela introdução de várias vozes na narrativa, como assinala Wendel Santos (1978, p. 88), imprime um caráter polifônico a “Buriti”, permitindo que se distingam percepções diferentes do sertão que configuram um modo diverso de cada personagem se realizar como sujeito:

Assim, Miguel, praticando assiduamente o processo da recordação, preenche o texto com um conteúdo lírico; nhô Gualberto Gaspar, mostrando o sertão mediante uma fala (um *Epos*) para uma audiência, assina um conteúdo épico; Maria da Glória e Dona Lalinha, ao viverem um conflito de relacionamento pessoal, expõem-se como autores de um material dramático, sobretudo da metade do romance em diante, mais precisamente após a retirada de Miguel. [...] Por outro lado, Chefe Zequiel, por sua impossível capacidade de escutar os “possíveis” sinais da noite, se institui como autor de uma escritura fantástica.

É pelo jogo polifônico que, muitas vezes, no desenrolar da narração, um momento lírico sucede a outro épico-prático, próprio da visão redutora de Gualberto Gaspar, sempre preocupado com o lucro ou com o prejuízo que possa ter. Tal alternância pode dar-se de maneira brusca. A apresentação da topografia, da vegetação, é obra de Gualberto Gaspar, podendo-se afirmar que as observações de Miguel e de outras personagens apenas complementam as do fazendeiro. Embora o discurso permaneça na terceira pessoa, é visível a intromissão de Gualberto Gaspar como personagem focalizadora nos momentos em que os umbrais do sertão são mostrados a Miguel.

Merece destaque a descrição do buriti e do brejão, quando monitorada por Gualberto Gaspar. Nos domínios de Iô Liodoro, “O buriti-grande era um coqueiro como os outros, os buritizeiros todos orlavam o brejão, num arco de círculo” (ROSA, 1969, p. 124). Mas, em outras vozes em que o erotismo predomina, a descrição passa a ter um sentido da ordem do sensível: a palmeira encarna o órgão sexual masculino, enquanto o brejão simboliza o órgão feminino. A força e grandeza do buriti-grande desafiam a linguagem, como bem aponta a narrativa, quando Maria da Glória tenta denominá-lo: “- Maravilha: vilhamara! - ‘Qual nome que podia, para ele? - Maria da Glória tinha perguntado. Me ajude a achar um que melhor assente...’ Inútil. Seu nome, só assim mesmo poderia ser chamado: o Buriti-Grande” (ROSA, 1969, p. 126).

A palmeira é o cerne da composição do universo mítico da obra que, ademais, recebeu o nome inicial de Buriti-Grande. Sobre a descrição da baixada e do brejão, Wendel Santos (1978, p. 70-71) escreve:

A consciência do escritor (seria melhor dizer *descritor* ou apresentador) de tal modo se tomou da natureza do objeto descrito que, entre eles, se

estabelece uma comunicação, as coisas do mundo adquirindo relevo e significação. O processo é o equivalente do *close-up* do cinema; o resultado é uma certa atmosfera mítica. O Brejão-do-Umbigo e o Buriti-Grande tornam-se os actantes de uma história sagrada, de um *mythos* que brota naturalmente de seu *ethos*. Diante da descritibilidade da escritura, o sertão emerge em Cosmos, um Cosmo em que o demiurgo é Eros. Tal fenômeno proclama que Guimarães Rosa se capacitou a perceber um universo, a cristalizá-lo em emoções e símbolos, para, num dado momento, devolvê-lo (*catharsis*) com a soma de sua subjetividade artística, isto é, de seu estilo, em extensão da palavra, criador.

Uma outra descrição do local considerado alterna duas estações e dois tipos de discurso, sempre sob a direção de Nhô Gualberto Gaspar que, à missão de mostrar a região a Miguel, sobrepõe a de descrevê-la e acrescenta ainda a de contar certos fatos. Uma das épocas é dezembro: “Era um dia somente chuvoso, já disse, fechado, quando tudo naquela friagem fica mais tristonho. Por aqui chove de escurecer” (ROSA, 1969, p. 112). Outra é maio, quando Miguel e Gualberto chegam à baixada. Em um momento, referente a dezembro, predomina a narração de inteira responsabilidade do dono da Grumixã; noutra, relativo ao mesmo mês, predomina o discurso descritivo, e Gualberto Gaspar divide com Miguel as observações sobre o local. Para separar as duas situações, Guimarães Rosa lança mão de um recurso gráfico: a fala de Nhô Gualberto relativa a essas ocorrências apresenta-se em negrito, dividida em partes, entre as quais se intercalam considerações atuais – do tempo da narração, isto é, de maio – a propósito do brejão, dos buritis.

Ao pé do buriti-grande, Gualberto Gaspar relata a Miguel o encontro por ele presenciado durante a temporada das chuvas entre Liodoro, Dionéia e seu marido, o Inspetor. Este último procura um capim que lhe devolveria a virilidade, quando, a cavalo, chegam e apeiam Iô Liodoro e a mulher do Inspetor, que mantinha um relacionamento com o dono da fazenda Buriti Bom. Ela pensa estar o marido em busca dos cocos espalhados pelo capim, enquanto ele assegura querer achar caramujo vivo, remédio para ela. O que o Inspetor procura, na verdade, é o capim afrodisíaco; todavia, não consegue encontrá-lo. Essa é apenas uma das muitas situações em que se manifesta a genialidade do escritor: em sua obra, as características da região, além de não sofrerem deturpação para fazer parte do universo ficcional, compõem o mundo simbólico.

No segundo trajeto que o leitor pode acompanhar entre a Grumixã e o Buriti Bom, aparecem ainda, à beira do rio, a mata e suas árvores manchadas e rugosas como a carne-de-vaca, a marmelada-de-cachorro, o landi, o pau-pombo. O leitor perde-se na obsessão descritiva de Nhô Gualberto em virtude do jogo, de certo modo intrincado, que se estabelece nas menções a diferentes

trechos da região, ora no momento da ocorrência da narração – maio –, ora em dezembro. O dono da Grumixã tem sempre grande cuidado de esclarecer em que época se está, e a referência às chuvas, obviamente, só se dá quando se trata do final do ano. Na travessia cotidiana que empreende por suas terras, praticamente tudo quanto ele vê ou pensa é de proveito imediato. O viço do capim chama-lhe a atenção por constituir bom pasto, o tatu que passa denunciando seu buraco abre a possibilidade de ser caçado e comido. Não se introduzem, no entanto, gratuitamente na narrativa nem servem apenas para constituir o cenário de modo documental: indicam a ótica de Gualberto Gaspar diante de tudo.

Cada personagem compõe o sertão de acordo com o que é, identificando-o com o seu modo de ser e estar. Na verdade, as oportunidades em que o narrador manifesta-se de forma não mediatizada por uma das personagens são muito mais reduzidas do que parece à primeira ou mesmo à segunda vista. Contudo, a narração pode ser considerada de outro ângulo: os dados do sertão selecionados e a maneira como se mostram constroem a personagem.

O sertão do Buriti Bom é o mundo do humano, um palco onde o grande mistério da vida acontece, onde cada um espera que, na vida regrada do dia-a-dia, o inesperado surja e a rotina se quebre. Como todo ser humano, aquelas personagens esperavam e, encontrado o objeto de seu desejo, as tensões se acabam e Chefe Zequiél tem sossego. Tudo isso se passa no ano em que o lírico Miguel não estava no sertão. Quando volta, “diante do dia” (ROSA, 1969, p. 251), “E foi e disse: – ‘Amanhã, vou, quero pedir a mão dela a Iô Liodoro!’” (ROSA, 1969, p. 247-248).

A inserção de “Buriti” no sistema mítico ocorre por meio do processo de simbolização de personagens e da natureza, havendo um debordamento de dois componentes do espaço diegético – o buriti-grande e o brejão –, que invadem todos os níveis da narrativa, tudo sacralizando. Do mesmo modo, muitos elementos são erotizados. Especialmente, a concretude da linguagem, as incontáveis e belas figuras sonoras e visuais impregnam toda a extensão física e humana do lugar, que é tomado de uma força erótica irresistível.

No que se refere ao filme *Noites do sertão*, cabe, de início, lembrar que a narrativa não segue a mesma seqüência da literária. No texto rosiano, emoldura a narrativa dos acontecimentos, que decorrem em *flashback*, a segunda viagem de Miguel ao sertão. No filme, não há uma parte da focalização polarizada no veterinário, que somente aparece depois da cena na cidade. A presença de Miguel, bem marcada no texto literário, fica praticamente restrita ao início e ao final, quando, como no texto verbal, é retomada a segunda viagem. Na fita, é a repetição da mesma cena de Miguel, chegando ao sertão de jipe, que imprime a noção de um certo espaço de tempo decorrido.

A primeira cena do filme, a da cidade, a que nos referimos, é a da visita que Iô Liodoro faz a Lalinha para convencê-la a ir passar uns tempos na fazenda Buriti Bom. Nessa cena, já ficam bem marcados os traços rudes do poderoso fazendeiro e as características da nora, moça da cidade. Enquanto o sogro fala, ela o observa e pensa nele como caipira. Tendo persuadido a nora a acompanhá-lo, começam os preparativos: o sogro dirige-se à família da nora para notificar o decidido; Lalinha, querendo causar espanto, pinta muito a boca de vermelho. Sucede a viagem de trem para o sertão.

Seguem-se os créditos e, num corte, estamos, com Iô Liodoro e Lalinha, dentro do sertão. É noite e Miguel chega de jipe em meio aos ruídos de aves que são identificados, principalmente, pela fala de Nhô Gualberto Gaspar, como o do curiango e do socó. Como na novela, cabe a essa personagem revificar o sertão já conhecido por Miguel ao apresentar-lhe um outro sertão: o do Buriti Bom. Na narrativa épica de Gualberto, as imagens visuais substituem as palavras, como, por exemplo, na cena da vacinação do gado pelo jovem veterinário.

Cabe também à imagem visual salientar a característica de observador de Miguel, que fala pouco e pensa muito e a característica de “vidente” do Chefe Zequiel.

A música também é um recurso utilizado pelo diretor para qualificar as personagens; é ela que reafirma, na cena em que estão presentes Gualberto e Liodoro, que fazendeiro tem vida boa. A música exerce, às vezes, o mesmo papel do Chefe Zequiel: prenuncia o que vai acontecer ou explicita emoções, como na cena onde estão jogando baralho Lalinha e o sogro e, no sofá, conversam Gualberto e Maria da Glória. A brejeira música de fundo “Ai, ai, brotinho, eu quero seu amor./ Eu sou um galo velho, mas eu quero seu amor” figurativiza sonoramente o desejo de Gualberto por Maria da Glória e de Liodoro por Lalinha. É pela música que os comportamentos passionais são confirmados: a necessidade de ser admirada por um homem demonstrada por Maria da Glória ao longo de toda a narrativa aflora na cena em que, embalada pelo som da canção “Aqueles olhos verdes”, dança mostrando as pernas a Nhô Gualberto que as cobiça; como pano de fundo, a letra da música “Dominó” expressa a traição de Dona Dionéia, mulher do Inspetor, que mantém um caso com Iô Liodoro.

Outro recurso fílmico é conjugar imagens com a voz *off* do narrador. Chama também a atenção do espectador, conhecedor do texto de Guimarães Rosa, muitos enunciados transportados na íntegra para o filme, como “a vida vai, mas vem vendo”, “diz que, na cidade, amor se chama primavera”, “a noite é o que não coube no dia, até”. Também é freqüente a presença de diálogos inteiros transcritos do texto literário, como o que segue em que Maria da Glória, já interessada pelo sisudo Miguel, usa de subterfúgios para saber se ele tem namorada:

“- Bicho do brejo? Não, dona Glória. Eu acho que é pássaro...” “- Deixa ele. Pássaro, guinchando? A esta hora...” “- E sei? Sapo?” “- O senhor está falando numa coisa, mas está com a idéia apartada...” “- Estou não. Meu jeito é mesmo assim.” “- O senhor está querendo aprender o que é da cidade?” “- Nasci no mato, também. Sei a roça.” [...] “- Conte alguma coisa, do que está sonhando, pensativo?” “- De minha terra?” “- Lá tinha pássaros cantando de noite?” [...] “- Você teve namorada, lá, em sua terra?” [...] “- Não tive. De lá sai muito menino...” - respondi. “- E que mais?” [...] “- Você é noivo? Se casar, traz sua mulher, também...” “- Não sou, não. Tenho cara de noivo, assim?” “- Para mim, tem.” (ROSA, 1969, p. 86-87)

A linguagem fílmica deixa bem demarcada a claridade do dia e a escuridão da noite. O dia luminoso ressalta os tons claros do amarelo, azul, rosa das roupas de Maria da Glória, as cores mais quentes dos trajes de Lalinha e as mais escuras das vestimentas de Iô Liodoro, de Maria Behú e do Chefe Zequiel, o exuberante verde da natureza, em especial o do buriti e os afazeres da fazenda que correm de acordo com o costume. Nesse cenário, Maria da Glória vende saúde e espera o retorno de Miguel; Lalinha, nostálgica, por sua vez, aguarda a volta do marido Irvino; Iô Liodoro e Nhô Gualberto lidam na fazenda e Maria Behú fica restrita aos cantos da casa.

Entremeadas às cenas luminosas do dia, há cortes em que é introduzida a noite de fundo azulado escuro em que imagens de bichos noturnos, como o tatu, de água corrente de rio, de Maria Behú rezando, do Chefe Zequiel ouvindo ruídos, criam um clima de mistério. Contrapõem-se ao clima de mistério da noite, cenas na casa da fazenda que explicitam as relações passionais. Bem marcadas na narrativa fílmica são os encontros noturnos furtivos, na sala, de Iô Lidoro e sua nora, Lalinha – que, num crescendo dia-a-dia, num verdadeiro jogo de pergunta/resposta sobre as partes do corpo da jovem senhora, se envolvem emocionalmente –, e os de Lalinha e Maria da Glória, que, no espaço mais fechado do quarto, deixam a vontade do corpo aflorar.

Esses recursos retomam as dimensões épica, lírica e dramática da narrativa. No nível da dimensão dramática – a mais polarizada no filme –, as relações amorosas e sexuais – que, no livro, aparecem de modo implícito, cabendo ao leitor identificá-las – são explicitadas.

Há um grande desenvolvimento na relação Maria da Glória-Lalinha. Nos diálogos entre as duas, o diretor salienta a curiosidade da moça do sertão, solteira, em saber da cunhada da cidade, casada, experiente, o que ela conhece sobre sexo. Nas cenas em que estão juntas ou separadas, são reforçados os dramas de cada uma: Maria da Glória querendo experimentar diferentes sensações e Lalinha buscando entender a perda do marido, a pessoa do sogro e o que ela está fazendo no longínquo sertão.

Das três formas de amor que podemos distinguir no livro – o amor platônico, puro, representado pelo lirismo de Miguel; o amor-prazer do par Gualberto–Maria da Glória; o amor profano, certamente tido como adúltero e pervertido no sertão, do relacionamento Lalinha–Iô Liodoro e o de Lalinha–Maria da Glória –, o filme explicita as relações entre o sogro e a nora e entre as cunhadas e detém-se nelas. Nas cenas dos pares Liodoro–Lalinha, Maria da Glória–Lalinha, a linguagem sincrética verbo-sono-visual do filme faz os signos debordarem ao extremo do erotismo, pois o desejo aflora em todas as linguagens.

No texto literário, fica mais implícito o erotismo das personagens e a natureza é mais erotizada, principalmente nas figuras do buriti e do brejão. A leitura dessas duas figuras míticas e de outras que aparecem na narrativa verbal convidam-nos a decifrar o drama dos moradores do Buriti Bom. No filme, a polissensorialização, que já existe no texto verbal, é expressa por uma linguagem verbo-sono-visual, que também explicita o elemento mítico. Corroboram essa explicitação os sons dos pássaros noturnos, as imagens do Chefe Zequiél perambulando na noite, e de Maria Behú rezando, que figurativizam um mau presságio. Com a utilização desses recursos, “Buriti” transforma-se, na linguagem fílmica, em *Noites do sertão*, denominação que acentua as noites na fazenda Buriti Bom.

Explicitando o que a novela diz implicitamente, o filme realça o que é o sertão: o mundo do homem humano, onde as paixões explodem com mais força. Entretanto, com a exposição insistente na tela de cenas de sexo dos casos amorosos profanos, perde-se um tanto da linguagem mítica, enquanto aflora a linguagem erótica. A explicitação do implícito faz com que no filme o resultado seja um texto altamente erotizado. Todavia, na tela, a constituição do sertão como espaço mítico, própria da narrativa de Guimarães Rosa, é diminuída. Com essa observação, não queremos dizer que o filme deveria reproduzir o texto literário em todas as suas dimensões, mas apenas constatar que a escolha do diretor, ao realizar a adaptação, recaiu sobre o universo do erotismo, deixando de aprofundar os traços míticos que, na novela, têm relação direta com a força erótica.

REFERÊNCIAS

CASSIRER, Ernest. *Antropología filosófica*. México: FCE, 1963.

_____. *Linguagem e mito*. México: Perspectiva, 1972.

LEONEL, Maria Célia de Moraes. *Guimarães Rosa alquimista: processos de criação do texto*. 1985. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1985.

ROSA, João Guimarães. *Noites do sertão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

SANTOS, Wendel. *A construção do romance em Guimarães Rosa*. São Paulo: Ática, 1978. (Ensaio, 48).

SILVA, Ignácio Assis. *Figurativização e metamorfose: o mito de Narciso*. São Paulo: Ed. Unesp, 1995.